



Modernizm regionalny — Polska kultura artystyczna międzywojnia¹

Regional Modernism—Polish Artistic Culture in the Interwar Period

KATARZYNA KRUPA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

katarzyna.d1803@gmail.com

ORCID: 0009-0000-8619-777X

ABSTRACT: In 2021, a series of exhibitions 4 x modernity opened in Krakow, starting a discussion on modernism, especially its Polish version. With this text, I would like to contribute slightly to the considerations undertaken. In the album accompanying the second of the series of exhibitions, which became the basis for the creation of this article, we find examples from the art of the interwar period. The images are accompanied by texts indicating the polyphonic nature of the phenomenon and its local variations. In the final part of the article, I allow myself to reflect on modernism in general and to briefly signal its impact on the present day.

KEYWORDS: art, modernism, tradition, modernity, avant-garde.

W 2021 roku zainicjowany został cykl wystaw 4x nowoczesność. Projekt zakładał podjęcie bogatej we wnioski refleksji nad polską odmianą modernizmu poprzez prześledzenie jego materialnego dorobku z dziedziny sztuk plastycznych, rozpoczynając od młodopolskich losów, na jego współczesnym obliczu kończąc. Kilkuletnie przedsięwzięcie zamknęła wystawa, którą można było podziwiać do maja bieżącego roku, dotycząca transformacji po roku 1989. Jednak w niniejszym tekście chciałabym pochylić się nad drugą odsłoną cyklu. *Nowy początek. Modernizm II RP* — taki tytuł zyskało zarówno wydarzenie, jak i towarzyszący mu album. Prezentowane w ich ramach dzieła sztuki pochodzą z barwnego okresu dwudziestolecia

¹ *Nowy początek. Modernizm w II RP*, red. P. Juszkiewicz, A. Szczerski, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2023.



międzywojennego i składają się na jedyną w swoim rodzaju polską odmianę modernizmu.

Publikacja wydana przez Muzeum Narodowe w Krakowie staje się zatem ciekawym przyczynkiem do podjęcia rozważań na temat nowoczesności — światowej i polskiej. Nierzadko zdarza się na gruncie nauk humanistycznych, że paradoksalnie najtrudniej mówi się o zjawiskach względnie nieodległych czasowo, w stosunku do których, jak wiele na to wskazuje, nie jesteśmy wystarczająco zdystansowani. W powszechnym obiegu pojęcia „nowoczesność” i „współczesność” traktowane są dość swobodnie i w zasadzie dowolnie się nimi żongluje, choć w rzeczywistości nie są one synonimami. Jest to, wydawałoby się na tzw. pierwszy rzut oka, niewielki problem występujący incydentalnie w laickich dysputach. Na gruncie nauki poświęca się zdecydowanie więcej uwagi rozróżnieniu i prawidłowemu zastosowaniu wspomnianych pojęć. Z pewnością konieczność właściwego rozumienia jest w środowisku naukowym dostrzegana i bardzo akcentowana. Kłopoty pojawiają się, gdy przechodzimy do precyzowania, rysowania charakterystyk, granic, momentów przejściowych. Mamy wiele określeń spokrewnionych z wymienionymi powyżej. Pokrewieństwo możemy dostrzec w takich pojęciach, jak: modernizm, neomodernizm, postmodernizm czy późna nowoczesność, a ich konotacje zasadzają się na takich aspektach, jak źródłosłów, zakres czasowy czy semantyka. Nastęrcza to pewnych problemów, jeśli chodzi o rozumienie fenomenu zjawisk zachodzących zarówno w ubiegłym wieku, jak i wieku obecnym. Z biegiem czasu zmieniało się ich rozumienie oraz podejście metodologiczne i teoretyczne. Jak wskazuje Andrzej Szczerski — dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie i inicjator przywoływanego tutaj projektu — w eseju zamieszczonym w albumie *Nowy początek. Modernizm w II RP* obecność tendencji uniwersalistycznych była znaczna. Wielkie nazwiska ze świata humanistyki, takie jak chociażby Anthony Giddens czy Arthur Danto, pojawiały się w kontekście tworzenia charakterystyk roszcujących sobie prawo do powszechnego obowiązywania. Inne spojrzenie na tendencje pojawiające się w XX wieku zaczęły się wykształcać wraz z wkroczeniem w okres postmodernizmu — co było związane z wejściem w inny etap oraz uwidocznieniem się innych zapatrywań przejawiających się m. in. w dojściu do głosu mniejszości czy aktywnością ruchów emancypacyjnych. Dotychczasowe uniwersalizujące podejście, tworzone metanarracje, wielkie teorie ustąpiły miejsca otwartości na Innego, skutkując dopuszczeniem do głosu opowieści peryferyjnych, w tym narodowych czy lokalnych.

Zmiana perspektywy czy dostrzeżenie możliwości oglądu rzeczywistości z różnych punktów widzenia ukazały szanse na pełniejsze i bardziej trafne rozpoznanie zjawisk modernistycznych. Szczerski zaznaczał już w albumie towarzyszącym pierwszej wystawie, że mamy do czynienia nie z jednym mo-

dernizmem, ale z modernistyczną polifonią. Nie sposób mówić zatem o modernizmie wytworzonym w ramach jednej kultury narodowej przy użyciu kalek z innej o zupełnie nieprzystających realiach. Dostrzeżenie heterogenicznego charakteru tego, co zwykło się określać mianem modernizmu odgrywa główną rolę przy rozpatrywaniu jego polskiego wymiaru.

Album wystawy *Nowy początek. Modernizm w II RP* staje się ważnym elementem w określaniu specyfiki polskiego modernizmu. Patrząc powierzchownie, można utyskiwać na około 30-letnie opóźnienie polskiej kultury, a zwłaszcza sztuki, w stosunku do Zachodu. Nie mamy jednak na tym polu najmniejszego powodu do kompleksów. Czynniki gospodarcze, polityczne, społeczne, które „blokowały” czy spowalniały przepływ nowych kierunków artystycznych, przyczyniły się do wykształcenia modernizmu szczególnego rodzaju. Odmienne pryncypia, które przyświecały twórcom przełomu wieków i pierwszych dziesięcioleci wieku XX, sprawiły, że polski modernizm był *de facto* modernizmem narodowym, który dodatkowo miał swoje lokalne odmiany. Wśród cech modernizmu, nazwijmy to, głównego nurtu, wymieniamy przede wszystkim stawanie w kontrze, wobec tego, „co było”. Zwłaszcza awangarda, która zaczęła dominować w pierwszych kilku — kilkunastu latach XX wieku, rościła sobie prawo do pogrzebienia przeszłości.² W polskiej rzeczywistości nie doszło do takiego tąpnięcia. Można zaryzykować stwierdzenie, że nawet w czasie awangardy³ do jawnego zerwania nie doszło. Oczywiście sztuka takich twórców jak Witkacy, Strzemiński czy Kbro jest przejawem dużego zdystansowania czy właśnie wprost zerwania i bez problemu ich dzieła mogłyby się odnaleźć na światowych salonach chociażby w Monachium czy Paryżu, jednak w polskiej specyfice taka „sztuka tąpnięć” była czymś równoległym, a nie dominującym względem sztuki nawiązującej do korzeni. Prace takich twórców jak Zofia Stryjeńska czy Rafał Malczewski, choć były nowoczesne, to jednak na swój własny sposób. Polscy twórcy umiejętnie łączyli to, co modernistyczne, z tym, co tradycyjne, czyniąc unikatowym nie tylko swoje własne style, ale całościowy charakter polskiej sztuki.

Prace wspomnianych wyżej artystów, a także wielu innych możemy odnaleźć we wspomnianym albumie. Wymieniłam uprzednio jedynie malarzy i rzeźbiarzy, ale poza tym w publikacji spotkamy się z przykładami z architektury, plakatu, fotografii, mody czy sztuki użytkowej. Reprodukcje, z jakimi możemy zapoznać się w omawianym tomie, naznaczone są trudnymi realiami ówczesnych czasów — bezrobociem czy rozwarstwieniem społeczn-

² Zwłaszcza futuryści czy dadaści zrywający z obowiązującymi konwencjami.

³ W Polsce początek związany jest z tzw. pierwszą awangardą (lata 20.), po której nastąpił także czas tzw. drugiej awangardy

nym. W dziełach powstających już w pierwszych latach XX wieku⁴ możemy obserwować krytykę tego, co przyniosła ze sobą nowoczesność. Elementy świadczące o postępie cywilizacyjnym i pędzie rozwoju zostają przedstawione przez dekadenski pryzmat chociażby w fotomontażach Brzeski czy Podsadeckiego. Z drugiej strony mamy prace Rafała Malczewskiego z cyklu COP, gdzie nie odczuwamy tak mocnego negatywnego brzmienia, które mogłoby wynikać z rozczarowania skutkami postępu. Monumentalność przedstawianych obszarów przemysłowych i wnętrz hal fabrycznych może w pewien sposób budzić wrażenie przytłoczenia, jednak nie odnajdujemy w nich tego samego krytycznego posmaku. Przedstawiona została potęga, ale sposób, w jaki dokonał tego Malczewski, zwiastuje raczej świetlaną przyszłość niż dystopijny kres. Należy jednak ubolewać, że w albumie nie znalazło się miejsce na przedstawienie obrazów z okresu zakopiańskiego. Liczne akwarele, a także obrazy olejne przedstawiające piękno Podtatrza i samych Tatr przynoszą z sobą wyobrażenie sielanki, jedynie w nielicznych przypadkach zakłócone osławionym zakopiańskim demonizmem. Jeśli chodzi o Zofię Stryjeńską w *Nowym Początku* znalazły się: *Pory roku. Lipiec-Sierpień (Korowód III — z krową)* oraz *Magie slave: planches, texte et ornements*, odsyłające nas do ludowych źródeł, jednak niedające pełnego wyrazu stylistyki tej artystki — stylistyki nasyczonej barwnym erotyzmem skąpanym w polskim folklorze. Jest to poniekąd zrozumiałe. Akcent wystawy został postawiony na to, co spaja polski modernizm z innymi modernizmami — mianowicie na jego ukierunkowanie na utopijny projekt gotowy do realizacji.

Album został podzielony na cztery części: diagnozę, źródła, sposoby i cele, wskazując na pewien model ówczesnego myślenia i ówczesnych dążeń. Diagnoza dotyczy konstatacji pewnego kryzysu i wspomnianego już dostrzeżenia negatywnych skutków postępu. Rysujący się obraz jest pesymistyczny, ale nie prowadzi do defetyzmu. Szukamy rozwiązań, odwołujemy się do wartości, które w gwałtownym rozwoju cywilizacyjnym zostały przyćmione, a nawet zagubione. Podstawy odnajdujemy w religii, ale i w pogańskich wierzeniach Słowian oraz historii polskiego narodu. Na koniec zwracamy się ku środkom i celom — projektujemy nowy początek, patrzymy w świetlaną przyszłość, stawiamy makietę odradzającej się ojczyzny z dumą i odwagą, łącząc przeszłość i przyszłość mające stanowić solidne fundamenty pod budowę II RP. Przy takim spojrzeniu niewiele miejsca zostaje na przychylnie spojrzenie na ówczesną teraźniejszość. To trudna sytuacja polityczna, społeczna, gospodarcza stają się motorem postępu, wynikającego z dostrzeżenia konieczności zmiany. Sielankowe przedstawienia krainy mlekiem i miodem

⁴ Akcentuje tutaj wczesne pojawienie się rozczarowania postępowym cywilizacyjnym, ponieważ na Zachodzie był on przez długi czas gloryfikowany, zwłaszcza przez futurystów.

płynącej wychodzące spod pędzla chociażby Rafała Malczewskiego konieczności takiej zmiany nie ukazują, sugerują raczej utopię jako stan zastany, a nie projekt, którego należy się podjąć, zostają więc poza nawiasem głównej narracji.

Publikacja stanowi spójną opowieść o odradzającym się biało-czerwonym feniksie, naznaczonym burzliwą historią, licznymi rozterkami, ale i odważnymi wizjami. Jest dziełem wyjątkowym na rynku wydawniczym, które nie stanowi jedynie dodatku do wystawy — mamy przed sobą pełnowartościową narrację opowiadającą o początkach II RP osadzonych w kontekście przemian wydarzających się na gruncie europejskim. Przedstawione prace z zakresu szeroko pojętej sztuki⁵ pokazują wieloaspektowość artystycznej myśli oraz jej wpływ na kształtowanie społeczeństwa — bo jak wskazywał przywołany przez Andrzeja Szczerskiego Mieczysław Treter — sztuka miała świadczyć o dostojności narodu. Publikacja staje się kolejnym krokiem w procesie popularyzacji polskiego modernizmu zapoczątkowanym przez projekt *Young Poland*, w którym miało swój udział również Muzeum Narodowe w Krakowie. W tym przypadku młodopolską sztukę zaprezentowano w Galerii Williama Morrisa w Londynie, pokazując tym samym konotacje łączące sztukę polską i sztukę brytyjską. Wystawa *Young Poland*⁶ i towarzyszący jej album spotkały się z przychylnym odbiorem, rozpoczynając dyskusję nad polskim wymiarem nowoczesności. Podejmowane przez Muzeum Narodowe w Krakowie oraz przez kuratorów obu projektów działania są niezwykle istotnym przedsięwzięciem w umiejscowieniu polskiego modernizmu — tak odrębnego i wyjątkowego — na polifonicznej mapie modernizmów.

Książki *Nowy początek. Modernizm II RP* nie sposób traktować jedynie jako katalogowego zbioru, tego z czym odbiorcy mogli zapoznać się na wystawie. Jest ona pełnowartościowym, systematycznym opracowaniem zagadnień z filozofii modernizmu, mającym wymiar edukacyjny nie tylko na gruncie historii sztuki, ale także historii w ogóle oraz szeroko pojętego kulturoznawstwa. Ukazuje ona zależności i potwierdza fakt, że sztuka nigdy nie występuje w próżni, ale jest dzieckiem — a może trafniej — zwierciadłem swoich czasów i dokonujących się przemian.

Reasumując — *Nowy początek. Modernizm II RP* jest ważnym przyczynkiem do refleksji nad historią kultury polskiej okresu międzywojennego. Stanowi jedną z niewielu prób zmierzenia się z zagadnieniem modernizmu i podjęcia się jego charakterystyki. Nie czyni tego jednak w zamkniętej bańce

⁵ W albumie znalazło się także miejsce na ukazanie chociażby izolatorów na linii napowietrznej czy oprzyrządowania urządzeń wysokiego napięcia.

⁶ *Young Poland: the Polish Arts and Crafts Movement: 1890–1918*, eds. J. Griffin, A. Szczerski, Lund Humphries, London 2020.

historii sztuki, ale odkrywa kolejne zależności, ukazując pełnowymiarowy obraz polskiej kultury czasu II RP. Skorzystanie z publikacji będzie owocne zarówno dla laika, jak i znawców różnych dziedzin. Niezależnie od tego, czy miało się okazać być na samej wystawie czy też nie, dzięki temu albumowi będzie miało się możliwości spotkania z wyjątkową odsłoną modernizmu jaką jest polski modernizm.

Epilog — czyli słów kilka o spuściźnie modernizmu

Na koniec chciałabym pokusić się, o krótkie, refleksyjne *post scriptum* dotyczące modernizmu. Nie zamierzam jednak kierować się w stronę oceny jego fenomenu — to zagadnienie na osobny i wcale niekrótki tekst. Chcę zwrócić jedynie uwagę na brzemienność w skutkach tego zjawiska dla percepcji sztuki także obecnie. Przyglądając się sztuce — polskiej i światowej z początku ubiegłego wieku — nie sposób nie dojść do wniosków, które przedstawione zostały w omawianym albumie — modernizmów było wiele, a wyprowadzenie uniwersalizującej definicji modernizmu jako takiego, bez uwzględnienia jego regionalnych odmian, odbywać się musi z uszczerbkiem recepcji spuścizny jego poszczególnych przejawów. Akcentowanie różnic nie może jednak zmylić naszego postrzegania, bo to, co wspólne, jest nie mniej frapujące. Jedną ze wspólnych kwestii, która oczywiście w różnych modernizmach występowała z niejednorodną siłą, było wzniesienie i wcielanie w życie hasła „sztuka dla sztuki”. Dzisiaj artyści wciąż mierzą się z tym zagadnieniem — chociażby na gruncie architektury istnieje pytanie, czy jest ona możliwa bez politycznego kontekstu, czy jej autonomia nie jest jedynie złudzeniem, któremu chcą ulegać jej twórcy⁷. Wyzwolenie sztuki z pozostawania na usługach monarchów czy religii to projekt, który był realizowany, a także kwestia, z którą sztuka mierzy się także i dzisiaj. Sztuka jest materią szczególnie podatną na zawłaszczenie, na nadanie jej pozaestetycznej wartości.

Tekst piszę w dniach, gdy docierają do nas wieści o sprzedaży dzieła *Komediant* za 6,24 mln dolarów na aukcji w Nowym Jorku. Nabywca wylicytował za tę kwotę banana, taśmę oraz instrukcję montażu (oczywiście otrzyma także certyfikat, że jest on właścicielem przedmiotów o szczególnej wartości). Jest to przykład kontrowersyjny i ciekawy, co najmniej z dwóch powodów, które chciałam tutaj poruszyć. Po pierwsze — perypetii związanych z bananem, tworzonych wokół niego kontekstów i pytaniem o autonomię sztuki, po drugie — pytaniem, co obecnie znaczy dla nas, że dzieło ma poprzestawać na walorach estetycznych (być sztuką dla sztuki) i czym w zasadzie jest sztuka.

⁷ D. Sudjic, *Kompleks gmachu. Architektura władzy*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2015, s. 22.

Komediant po raz pierwszy został zaprezentowany w 2019 roku na wystawie w Miami, gdzie został zjedzony przez performerów, co z resztą zdarzało się później niejednokrotnie na kolejnych wystawach. Podczas jednej z nich w Seulu student po zjedzeniu owocu komentował, że dzieło rozumie „jako bunt przeciwko pewnej władzy”⁸. Również jego recepcja wskazuje na konieczność odczytywania dzieła w kontekście jakiegoś szerszego znaczenia. Praca wzbudziła (i wciąż budzi) kontrowersje. Odczytuje się ją jako akt podważenia wartości sztuki w ogóle. David Galperin określił *Komedianta* jako „buntownicze dzieło czystego geniuszu”⁹. Zobaczenie w tej pracy, a także pracach o podobnym charakterze wyłącznie tego, czym są, bez znaczeniowego nadatku, bez dostrzeżenia w nich wyzwania czy przyjęcia możliwości stawiania przez nie pytania, mogłoby okazać się dla nich zabójcze. Wyrażenie przez nie idei „sztuki dla sztuki” i poprzestanie na aspektach samej formy i estetyki mogłoby nie pozwolić na utrzymanie przez *Komedianta* statusu sztuki. Naddatek, czy to w postaci dodatkowych znaczeń, czy społecznego czy politycznego zaangażowania, pozwala wielu aktom na funkcjonowanie z etykietką sztuki. Etykietką, która — jak w tym przypadku — nadaje banalnym przedmiotom obcego im splendoru. Odślaniana jest tutaj także kwestia siły tkwiącej w języku. Użycie takich sformułowań jak „to jest sztuka”, „jestem performerem” itd. legitymizuje działania, które w innym kontekście byłyby w najlepszym wypadku ignorowane, w najgorszym spotykałyby się ze społecznym ostracyzmem. Akty wandalizmu, pornografia, przemoc — z tą etykietką zyskują całkowicie inny charakter i — co szczególnie istotne — przynajmniej do pewnego stopnia, także aprobatę publiczności. Czy możemy w tych przypadkach mówić o estetyce szczególnego rodzaju, czy jednak postulat sztuki dla sztuki doprowadził do wyzwolenia jej i oddalenia w zupełnie innym kierunku, gdzie estetyka nie odgrywa już takiej roli?

Modernizm wart jest głębszego namysłu i zadania sobie pytania: co zrobił ze sztuką? Okazał się zjawiskiem niejednorodnym, bardzo szerokim, kierującym sztukę na zupełnie nieznane tereny. Był projektem, którego rozliczenie wymagałoby cofnięcia się do całkiem podstawowego pytania, które wciąż, jak kto woli — albo zostaje bez odpowiedzi, albo dostarcza ich tyle, że nie sposób wyciągnąć z nich wniosków. Jesteśmy spadkobiercami modernistycznych idei, tak na gruncie sztuki, jak i szeroko rozumianej kultury, z których rzeczywistym ciężarem zdajemy sobie nie radzić. Wygląda na to, że dzisiaj etykietkę sztuki z łatwością można nadać, ale niezwykle trudno jest ją

⁸ URL: www.well.pl/art_culture/142/wypadek_w_muzeum_glodny_student_zjadl_banana_z_instalacji_maurizia_cattelana,11748.html [dostęp: 22.11.2024].

⁹ URL: www.tvn24.pl/biznes/ze-swiata/banan-z-tasma-za-6-24-miliona-dolarow-kontrowersyjne-dzielo-sprzedane-w-nowym-jorku-st8189036 [dostęp: 22.11.2024].

zdjąć. Niepotrzebna jest już nawet wiekowa patyna, która konserwowałaby status. Wystarczy słowo, kontekst galerii, kontrowersja, a podważenie raz dokonanej konstatacji grozi nadaniem temu, kto się na to poważy, łatki ignoranta, niedostrzegającego, że trzylatek nie mógłby tego dokonać, nieśmiało więc, już na koniec zapytam, czy faktycznie by nie mógł?

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The Author declares that there was no conflict of interest in this study.

AUTHOR'S CONTRIBUTION: The Author is solely responsible for the conceptualization and preparation of the article.

Literatura:

Nowy początek. Modernizm w II RP, red. P. Juskiewicz, A. Szczerski, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2023.

Sudjic D., *Kompleks gmachu. Architektura władzy*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2015.

www.tvn24.pl/biznes/ze-swiata/banan-z-tasma-za-6-24-miliona-dolarow-kontrowersyjne-dzielo-sprzedane-w-nowym-jorku-st8189036 [dostęp: 22.11.2024].

www.well.pl/art_culture/142/wypadek_w_muzeum_glodny_student_zjadl_banana_z_instalacji_maurizia_cattelana,11748.html [dostęp: 22.11.2024].

Young Poland: the Polish Arts and Crafts Movement: 1890–1918, eds. J. Griffin, A. Szczerski, Lund Humphries, London 2020.

Autorka:

KATARZYNA KRUPA — ukończyła studia na kierunku kulturoznawstwo na poznańskim Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, broniąc pracę magisterską mówiącą o micie Zakopanego rozpatrywanym przez pryzmat twórczości Rafała Malczewskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół zagadnień związanych ze sztuką, estetyką i szeroko rozumianym modernizmem.